

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Кафедра английского языка и методики преподавания

ДИАЛОГ И ЕГО ФУНКЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык и экономика
очной формы обучения, группы 02051208
Никулочкиной Дарьи Юрьевны

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент
Дьяченко Т.Д.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Теоретические аспекты изучения диалога.....	6
1.1. Различные подходы к изучению диалога	6
1.2. Виды и структура диалога.....	13
1.3. Особенности языка художественных произведений.....	17
1.4. Диалог в художественном произведении.....	21
Выводы по ГЛАВЕ I	25
ГЛАВА II. Функции различных видов диалога в художественном произведении	27
2.1. Изучение функции диалога-беседы в произведении У.С. Моэма «Театр»	27
2.2. Роль диалога-спора в произведении С.Э. Филипс «Спичка»	33
2.3. Анализ способов достижения эквивалентности при переводе синтаксических конструкций английского диалога в художественном тексте	44
Выводы по ГЛАВЕ II.....	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	65
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	66

ВВЕДЕНИЕ

В центре внимания данной работы находится изучение и описание характерных особенностей и функций диалога в художественных произведениях английской литературы.

Диалог – это естественная, широко распространенная форма речи, затрагивающая все сферы жизни на всех уровнях взаимоотношений людей (от межличностных до международных). Это делает его ценным объектом для изучения, так как исследование диалога дает возможность лингвистам разобрать речевую коммуникацию как процесс и результат, проанализировать языковой материал и средства речевого общения, используемые в диалогической речи, установить коммуникативную сущность высказываний.

Актуальность данной работы обуславливается тем, что на сегодняшний день изучение диалогической речи представляет собой одно из популярных направлений исследований в лингвистике, в рамках которого ведется научная деятельность, различная по направлениям, методикам, целям. Наблюдается тенденция к изменению характеристики, на которую делается упор в изучении: приоритетным становится коммуникативно-деятельностный подход, так как именно он с наибольшей полнотой и глубиной позволяет раскрывать свойства языка и текста. Подобная позиция невозможна без учёта различных проявлений речевой деятельности человека в процессе непосредственного речевого общения.

Объектом исследования выступает диалог как компонент художественных текстов.

Предметом исследования выступает проявление различных функциональных особенностей диалога в англоязычном художественном дискурсе.

Цель настоящей работы заключается в исследовании понятия диалога и рассмотрении его роли в английской художественной литературе.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) определить теоретические основы исследования посредством рассмотрения подходов к изучению понятий диалога;
- 2) выявить основные виды диалога;
- 3) проанализировать характеристики диалога в художественной литературе;
- 4) рассмотреть структурные особенности диалога;
- 5) изучить проявления различных функций диалога в художественном тексте;
- 6) описать структурно-семантические особенности изучаемых диалогов.

Диалог, как естественная форма общения, находится в точке пересечения исследовательских интересов представителей многих гуманитарных наук, изучающих различные аспекты человеческой деятельности, так или иначе связанных с реальной коммуникацией.

Теоретической базой исследования послужили работы, в которых заложены основы теории диалога (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Л.В. Щерба, Л.П. Якубинский), труды, связанные с семантико-синтаксической организацией разговорной речи (Е.А. Земская, Г.Г. Инфантова, О.А. Лаптева, О.Б. Сиротинина, Ю.М. Скребнев), работы, в которых разрабатываются проблемы описания языковой личности (Ю.Н. Караулов, В.И. Карасик, К.Ф. Седов, Л.М. Чурилина), проблемы речевого общения и теории дискурса (Н.Д. Арутюнова, В.В. Богданов, М.Л. Макаров, Дж. Л. Остин, И.А. Стернин, В. Эдмондсон), проблемы изучения текста и текстовой деятельности (Н.С. Болотнова, Г.А. Золотова, О.Л. Каменская).

Научными разработками и исследованиями по данной теме занимались такие ученые как И.В. Арнольд, Л.Г. Бабенко, М.М. Бахтин, А.Н. Васильева, И.А. Зимняя, А.А. Леонтьев, А.К. Соловьева, Л.П. Якубинский и другие.

Фактическим материалом для исследования диалога являются диалогические фрагменты различных художественных произведений английской литературы, таких как «Театр» Сомерсета Моэма, «Спичка» С.Э.

Филлипса, «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера, «Золотая бита» П.Г. Вудхауза, «Повелитель мух» У. Голдинга.

В качестве главного в работе применен описательный метод, представленный приемами наблюдения, сопоставления, обобщения, интерпретации фактов языка. В работе употребляются также специальные **методы исследования**: метод структурирования диалогического фрагмента, метод комплексного (структурно-семантического, коммуникативно-прагматического, функционально-стилистического) анализа текста, метод интерпретационного анализа текста. Частично применяется статистический метод.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка использованной литературы и списка источников фактического материала.

ГЛАВА I. Теоретические аспекты изучения диалога

1.1. Различные подходы к изучению диалога

Интерес к всестороннему изучению теории диалога в нашей стране начал зарождаться с конца 40-х – начала 50-х годов XX века, проблемы диалогической речи начали активно прорабатываться на основе богатейшего материала разных языков. В России теоретический фундамент для дальнейших исследований был основан на базе трудов таких учёных-языковедов как Л.П. Якубинский, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина и другие. Тем не менее, углубленное лингвистическое изучение диалога началось лишь в последние несколько десятилетий.

Можно выделить несколько основных положений теории диалога:

- 1) диалог – особая форма речевого взаимодействия, которая связана с социальной природой языка и его коммуникативной функцией;
- 2) диалогическое общение – это сфера проявления речевой деятельности человека;
- 3) речевое общение в форме диалога – конкретное воплощение языка в специфических средствах, соответствующее определенной структуре.

Диалог – это сложный материал, он не может ограничиваться каким-то одним аспектом. На это указывает огромное количество исследовательских работ в этой области.

Рассмотрением диалога с языковедческой позиции занимались Э.А. Трофимов, Н.Ю. Шведова, А.К. Соловьева и другие. Их труды отталкиваются от выявления структурной единицы диалога. В литературе представлено несколько суждений по этой проблеме.

Под термином «диалогическое единство» в языкознании понимается особый вид связи соседних реплик в диалоге. Реплицирование – одна из

характерных черт диалога. Реплика представляется в качестве первоэлемента диалога.

Диалог исследуется в лингвистике в рамках изучения разговорной речи. Непосредственность и персональность общения, присущие разговорной речи, характеризуются преимущественным использованием формы диалога, и возможностью передачи части информации паралингвистическими средствами.

В течение этого непродолжительного периода диалог рассматривался с нескольких точек зрения. Социологический подход к изучению наиболее нейтрального и наиболее фундаментального вида диалога – бытового разговора – реализовывался в направлении, известном как анализ бытового диалога. В анализе бытового диалога разговор рассматривается в первую очередь не как языковой феномен, а как общественное взаимодействие, регламентированное определенными договоренностями между членами общества. Тем не менее, результаты, полученные в рамках этого направления, были использованы некоторыми учеными как база для собственно-лингвистического исследования диалога. В когнитивно-ориентированной лингвистике появилась также традиция эмпирического изучения бытовых диалогов. Это направление соотносится с понятием «информационный поток» и исследует процессы вербализации информации в диалоге.

Психологический подход изучает диалогическую речь в качестве общения, общение рассматривается как особая деятельность (М.И. Лисина, А.А. Леонтьев, Т.В. Драгунова и др.). Основу данного подхода составляет теория деятельности, описанная в трудах П.Я. Гальперина, А.В. Запорожца, в аналогии с этим направлением, предметом общения являются взаимодействия или взаимоотношения общающихся (двух и более).

М.И. Лисина под общением понимает «целенаправленный процесс, решающий задачу согласования действий нескольких индивидов». Общение – это взаимодействие двух или более людей, оно направлено на согласование

и объединение их усилий с целью налаживания отношений и достижения общего результата (Лисина, 1997: 384).

Подход к общению как деятельности изучает проблему задач (целей) общения. Под задачей общения М.И. Лисина понимает «цель коммуникативного действия человека, то, что ему надлежит сделать в данных конкретных обстоятельствах для удовлетворения своей потребности в общении» (Лисина, 1997: 384).

Помимо всего прочего, на круг вопросов, поднимающихся в рамках проблемы диалога, оказывает влияние социальная функция языка и ее исследование. Все аспекты изучения диалога тесно взаимосвязаны, и кроме того, явление диалога в той или иной степени привлекается в любой области лингвистической науки.

Учитывая всю вышеприведенную информацию, диалог можно определить, как непосредственное речевое общение двух или нескольких лиц (речь нескольких лиц можно также называть поли логом); процесс и продукт речевой деятельности коммуникантов, при котором каждое высказывание обращено непосредственно к собеседнику, а собеседники постоянно меняются ролями говорящего и слушающего. Диалог в целом — это обмен репликами-высказываниями, тесно связанными между собой и создающими общее для партнёров речевое произведение (Матвеева, 2010: 103).

Диалог в художественном произведении – это беседа двух персонажей. Как правило, на диалоге построена значительная часть многих сочинений. В диалоге непосредственно могут излагаться как события, действия героев, так и их чувственные переживания и т.д. Диалог — это также один из самостоятельных художественных жанров (Гурьева, 2009: 84).

Можно выделить некоторые основные характеристики диалогической речи. Прежде всего, это наличие как минимум двоих собеседников, непосредственно между которыми происходит обмен речевыми высказываниями. Также, в диалоге должен присутствовать непринужденный характер речевой обстановки. Обязательна для диалога смена говорящих лиц,

то есть должна наблюдаться попеременная адресация речи. При этом в процессе диалога происходит одновременная подготовка собственных высказываний, их воспроизведение и восприятие своей речи и речи собеседника на слух. Во время диалога происходит непрерывное преобразование языковой ситуации.

Следует заметить также и то, что как форма речевого общения диалог зачастую сопоставляется с монологом.

Для того, чтобы разграничить эти понятия, Л.П. Якубинский отметил то, что в живой речи трудно четко разграничить монолог и диалог, эти два явления тесно переплетаются между собой, образуя ряд явлений переходных.

Примером таких переходных явлений может служить беседа в обстановке досуга. Такой вид беседы отличается более размеренным темпом речи, для него характерна большая величина компонентов, а также большая обдуманность речи, чего не наблюдается при быстром темпе разговора.

Диалог легко вписывается в представление о речевом общении, о сотрудничестве при речевой деятельности, в то время как монолог требует специального объяснения как формы речи, существующей наряду с диалогом. Тезис Л.В. Щербы о том, что «подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге», разделял Л.П. Якубинский, говоривший о естественности диалога и искусственности монолога (Щерба, 1974: 427).

В.В. Виноградов писал, что монолог – не данность языка, а продукт индивидуального построения. Вопрос о характере соотношения диалога и монолога пока не нашел единого решения.

Исследование диалога невозможно без учета целого ряда внеречевых моментов: цели и предмета высказываний, степени подготовленности говорящих, отношений между собеседниками и отношения их к высказанному, конкретной обстановки общения. Характер диалогической речи определяется действием всех этих факторов в совокупности, и в результате конкретного проявления каждого из них создается диалог определенной структуры.

Отношение участников диалога к высказываниям как один из экстралингвистических факторов проявляется и в оценках говорящим формы чужой речи, являющихся своеобразным моментом регуляции процесса общения и отражающихся на структуре и характере диалога. Специфика диалога в огромной степени связана и с таким явлением, как степень подготовленности говорящего к речи.

Л.П. Якубинский отмечал быстрый темп воспроизведения реплик и их смены как одно из свойств диалога, в ходе которого приготовление к высказыванию идет одновременно с восприятием чужой речи. Это отражается на структуре диалогических высказываний, являясь одним из факторов формирования его синтаксиса. На структуре диалога сказывается и степень осведомленности собеседников о предмете разговора. Л.П. Якубинский, акцентировал свое внимание на том, что понимание чужой речи определяется опытом собеседников, составляющим апперцепирующую массу говорящих, что каждое следующее говорение падает на подготовленную почву, указывал на большую роль догадки при тождестве апперцепирующих масс собеседников. Общий опыт коммуникантов, его постоянные и преходящие элементы определяют возможность дешифровки при речевом обмене. Л.П. Якубинский приводит и идею о том, что речь нуждается в слушателе, который понимает, «в чем дело». Это обстоятельство не раз отмечали исследователи диалога, отмечая возможность подтекста в разговоре (Якубинский, 1986: 20).

Вспомогательным средством обмена информацией при непосредственном общении служат мимика, жесты, различные телодвижения, социально обусловленные и соответствующие, как писал Л.П. Якубинский, интеллектуальному и эмоциональному состоянию говорящего. Это коммуникативное средство в большой степени сказывается на построении диалогической речи и постоянно выделяется исследователями диалога, устной речи, занимает важное место в теории информации и исследовании знаковых систем.

Мимика и жест иногда играют роль реплики в диалоге, заменяя словесное выражение. Часто мимическая реплика дает ответ раньше, чем речевая; один из собеседников только хочет поспорить, собирается говорить, а другой, учитывая его мимику и позыв к реплике, довольствуется этой мимической репликой, говорит что-нибудь вроде: «Нет, постойте, я знаю, что вы хотите сказать», — и продолжает дальше. Сплошь и рядом мимическая или жестикуляционная реплика вовсе не требует речевого дополнения (Якубинский, 1986: 28).

С другой стороны, мимика и жесты имеют часто значение, сходное со значением интонации, т.е. определенным образом модифицируют значения слов. Аналогично тому, как данная фраза может иметь разный смысл в зависимости от той интонации, с которой мы ее произносим, подобно этому и мимическое, и жестикуляционное сопровождение может придавать речи тот или иной оттенок, часто противоположный обычному. Мы можем говорить о мимическом, пантомимическом и жестикуляционном «интонировании».

Такая значительная сторона диалога как интонация участвует в оформлении единства диалогических высказываний в составе сложной структуры и в употреблении ее как информативного средства. Экспериментально-фонетические исследования на материале разных языков приводят к важным, иногда противоположным выводам относительно функций интонации как связующего элемента.

Л.П. Якубинский писал о соответствии интонации состоянию говорящего, на большую ее роль в выражении психологии собеседников указывала Е.М. Галкина-Федорук. Информативная и связывающая роль интонации в диалоге отмечается при анализе диалогических единств с репликами различного типа — повторами, подхватами, внимание исследователей привлекает своеобразие интонации при различном течении диалога. В разных функциях интонации могут взаимодействовать, поскольку реплики одновременно представляют собой предложение или соединение

предложений со своей внутренней интонацией и элементом диалога. Поэтому исследование интонационной стороны диалога значимо для характеристики как диалогической структуры, так и функциональных особенностей предложения.

Действие всех внеречевых обстоятельств в совокупности решающим образом отражаются на устройстве диалога и прежде всего на его грамматических особенностях. Синтаксис диалога представляет серьезную область исследования. Т.Г. Винокур в своих трудах, которые были посвящены этой проблеме, подчеркивал, что выбор определенных конструкций связан со спецификой устной речи и спецификой диалога как речевого взаимодействия.

Эллипсис, простота синтаксического построения, использование предложений различных функциональных типов, модальных слов, повторы, присоединительные конструкции и другие характерные черты, отмечаемые исследователями, обязаны своим происхождением в диалоге его специфике как особого речевого построения. Характерный для диалогических предложений порядок слов, своеобразное актуальное членение предложений в диалоге, связаны также с действием многообразных условий, в которых протекает диалог как воплощение устной перемежающейся речи.

К настоящему времени в литературе освещен ряд синтаксических явлений диалога в разных языках. Огромное значение имеет разработка теории и конкретные исследования русской разговорной речи. Диалог, протекающий в устной форме, не может не стать предметом внимания исследователей, занимающихся этим вопросом, и достижения в области изучения синтаксиса русской разговорной речи естественно становятся достижением теории диалога.

1.2. Виды и структура диалога

Синтаксическая структура диалога как объект исследования представляет собой важный аспект, который должен приниматься во внимание при переводе. Для достижения коммуникативной адекватности того или иного сообщения в рамках разговорного дискурса, а также для адекватного понимания информации, знания норм кодифицированного языка недостаточно. Важно видеть четкую грань между нормами литературного языка, детально описанными в многочисленных грамматиках и тенденциями устной речи, которые порой идут вопреки общепринятым правилам. Учет сходств и различий в тенденциях разговорного стиля той или иной пары языков является главным условием достижения высокой степени эквивалентности при переводе. Однако анализируемый художественный текст, являясь письменной формой языка, гармонично сочетает в себе литературность и разговорность стиля. Устная речь как таковая и диалог в пределах художественного произведения не являются тождественными по набору языковых характеристик, о чем важно помнить, как при переводе, так и при проведении такого рода исследования.

Диалогическая форма речи, являющаяся первичной, естественной формой языкового взаимодействия, состоит из обмена высказываниями, для которых типичны вопрос, ответ, добавления, пояснения, возражения, реплики. При этом особую роль играют мимика, жесты, интонация, которые могут влиять на значение слова.

Сама природа диалога подразумевает его сложность. Размеры диалога теоретически безграничны, и его нижняя граница может казаться открытой. Однако фактически каждый диалог имеет начало и конец. Единство диалога в его смысле, теме, содержании. Диалог – средство выражения логической цепи взаимосвязанных по содержанию комбинаций мыслей-суждений, речевое построение, в котором два коммуниканта как бы создают одну

мысль, структура, где тема распределяется между двоими. Специфика диалога как сложного единства самым тесным образом связана с его тематической цельностью, с характером изменения содержания, с движением мысли.

В качестве единицы диалога Н.Ю. Шведова определила диалогическое единство. Этот термин прочно вошло в теорию диалога. Изучаются диалогические единства различных структур, включающие два и более высказываний – реплик. Вопрос о границах диалога и его внутренних структурных характеристиках связан с различием понятии диалога как целостной структуры и диалогического единства.

Реплика как элемент диалогического единства и диалога в целом имеет двуплановый характер, соединяя в себе значения акции и реакции, в результате чего диалог и представляет собою сложную цепь взаимосвязанных высказываний. С исследованием диалога как сложного речевого комплекса, в состав которого зачастую входит цепь переплетающихся или параллельных реплик нескольких лиц, связано выделение различных структурных типов диалога (парный диалог, параллельный диалог, поли лог). Со стороны структурно-композиционной выделяются ответные реплики-подхваты, реплики-повторы и т.д. При этом внимание обращается на логико-смысловое значение реплики и соответствующее ее отношение к первому, стимулирующему высказыванию. Важнейшим видом диалогического единства в этом плане признается вопросно-ответный комплекс. Важное значение имеют характеры реакций. В связи с этим выделяются реплики-противоречия, согласия, добавления, реплики, сопровождающие тему, переводящие тему в другое русло.

С ситуацией общения, отношением участников диалога к содержанию речи связан характер логико-смысловых отношений между частями диалогического единства, и в связи с этим выделяются различные типы диалога, планируется конкретная реакция, оценка говорящими фактов ситуации и речи, модальная черта диалога.

Многие ученые-лингвисты занимались выделением типов диалогов. Так, Е.М. Галкина-Федорук выделяет диалог-противоречие, диалог-синтез. В работе А.К. Соловьевой выделяется диалог-спор, диалог-объяснение, диалог-ссора, диалог-унисон.

А.В. Чичерин описывает следующие типы диалогов: диалог-допрос, основанный на внутреннем сопротивлении; диалог-исповедь, или монолог, насыщенный вставными новеллами, сочетающимися с короткими репликами интереса, понимания и сочувствия; диалог полного взаимного понимания; любовный диалог (Чичерин, 1973: 280).

К. Мегаева акцентирует внимание на следующих видах диалога: исповедальный диалог, диалог-поединок; смешанный диалог, в котором присутствуют элементы исповеди, поединка и внутреннего монолога. В немецкой филологии выделяются следующие типы диалогов: «поэтические», обладающие образностью, сопровождающие действие; прозаические, которые делятся на теоретико-познавательные (научные, «сократические») и философские (обиходно-разговорный и характерологические) (Мегаева, 1964: 46).

Наиболее популярны две классификации диалогической речи, в основе которых лежат разные критерии: тип коммуникативной установки и характер взаимодействия участников.

По типам коммуникативной установки ученые выделяют следующие виды диалогов: а) диалог-беседа; б) диалог-разговор; в) диалог-спор (Максимов, 2000: 412). Они подразделяются на подвиды в зависимости от содержания, выражающего интенции говорящих.

По характеру взаимодействия участников диалога различаются три основных типа диалогической речи: а) диалог-равенство; б) диалог-зависимость; в) диалог-сотрудничество (Максимов, 2000: 412).

Разные типы диалогов отличаются разными видами модальности, доминированием тех или иных коммуникативных реплик (утвердительные, вопросительные, восклицательные, побудительные) и стратегий участников

диалога (кооперативная, некооперативная). Одной из важных характеристик диалога является модальность.

Модальность – это функционально-семантическая категория, выражающая различные виды отношения высказывания к действительности (Ярцев, 1990: 80). Модальность может быть объективной и субъективной, она характеризует интенции, т.е. намерения, цели говорящего. Ученые выделяют в самом общем виде утвердительную, вопросительную и восклицательную модальности.

Диалог-беседа – это вид речевого взаимодействия, который характеризуется кооперативной стратегией. На основе содержания, выражающего интенции коммуникантов, диалог-беседу подразделяют на три подвиды: обмен мнениями по каким-либо проблемам; обмен сведениями о личностных интересах; бесцельный обмен мнениями, новостями, сведениями (фактическое общение).

В соответствии с интенциями говорящего, различают подвиды диалога-разговора:

- а) информативный диалог-разговор;
- б) предписывающий диалог-разговор (убеждение в чем-либо, просьба);
- в) разговор, направленный на выяснение межличностных отношений (конфликты, ссоры, упреки, обвинения).

Третий тип диалога-разговора – диалог-спор – имеет некооперативную стратегию ссоры, конфликта, упреков, перебранки. Здесь часто вербальной формой выражения агрессии становится насмешка, ирония, намек. Стратегическую цель может преследовать молчание, в частности, молчание может означать желание прекратить общение. Этому типу диалога-разговора присуща модальность агрессии.

Конфликтный диалог в художественном произведении отражает жизненные ситуации и служит для создания образа. Можно выделить следующие виды конфликтного диалога:

1. Диалог-спор, имитирующий реальный спор, где достигается прагмацель.

2. Диалог, в котором активной является одна из сторон.
3. Диалог, в котором не заканчивается разрешение конфликта.
4. Диалог, создающий иллюзию мнимого достижения цели.

По мнению Н. Штайна и Р. Бернса, «именно диалог конфликтный есть богатый источник изучения диалогического общения» (Сковорода, 2015: 10).

Спор – это «обмен мнениями с целью принятия решения или выяснения истины» (Сковорода, 2015: 9). Цель диалога-спора – поиск приемлемого решения, но вместе с тем это и поиск истины. Этому типу диалога может быть присуща как кооперативная, так и некооперативная стратегия. В диалоге-споре преобладает утвердительно-восклицательный характер реплик. Ю.В. Ивлев и А.Н. Баранов считают, что существуют такие способы выработки убеждений, как обоснование, внушение, аргументация. Задача аргументации – убеждение в истинности какого-либо утверждения.

1.3. Особенности языка художественных произведений

Основной функциональный стиль, использующийся в литературе, предназначенной для выполнения образно-познавательной и эстетической функции, – это художественный стиль. Ученые-языковеды называют его одним из главнейших средств художественного общения.

Художественный стиль реализуется в форме драмы, прозы и поэзии, которые в свою очередь подразделяются на соответствующие жанры (например, трагедия, комедия, драма, роман, новелла, повесть, стихотворение, басня, поэма, романс и др.).

Как и остальные стили, художественный выполняет все основные социальные функции языка:

1) информативную (читая художественную литературу, мы получаем информацию о мире, о социуме);

2) коммуникативную (автор общается с читателем, посредством передачи ему своего представления о явлениях действительности и рассчитывая на ответную реакцию, причем в отличие от публициста, обращающегося к широкому кругу людей, писатель ведет беседу с тем читателем, который способен его понять);

3) воздействующую (писатель пытается вызвать у читателя эмоциональный отклик на свое произведение).

Однако все эти функции в художественном стиле подчинены основной его функции – эстетической, заключающейся в том, что действительность воссоздается в литературно-художественном произведении через систему образов (персонажей, явлений природы, обстановки и т.д.). У каждого значимого писателя, поэта, драматурга – свое собственное, оригинальное понимание мира, и для изображения одного и того же явления разные авторы используют различные языковые средства, специальным образом отобранные, переосмысленные. В.В. Виноградов писал: «...Понятие «стиля» в применении к языку художественной литературы наполняется иным содержанием, чем, например, в отношении стилей делового или канцелярского и даже стилей публицистического и научного... Язык художественной литературы не вполне соотносителен с другими стилями, он использует их, включает их в себя, но в своеобразных комбинациях и в преобразованном виде...» (Виноградов, 1930: 37).

Художественной литературе, как и другим видам искусства, характерно конкретно-образное описание жизни в отличие от абстрагированного, логико-понятийного, объективного отражения действительности в научной речи. Художественному произведению присущи восприятие посредством чувств и перевоссоздание действительности, автор имеет целью передать прежде всего свой личный опыт, свое понимание и осмысление того или иного явления. Для художественного стиля речи характерно внимание к деталям, за которыми прослеживается типичное и общее.

Мир художественной литературы – это «перевоссозданный» мир, изображаемая действительность являет собой в определенной степени авторский вымысел, а значит, в художественном стиле речи главнейшую роль играет субъективный момент. Вся окружающая действительность показана через видение автора. Но в художественном тексте мы видим не только мир писателя, но и писателя в художественном мире: его предпочтения, осуждения, восхищение, неприятие и т.п. С этим связаны эмоциональность и экспрессивность, метафоричность, содержательная многоплановость художественного стиля речи.

Лексический состав и функционирование слов в художественном стиле речи имеют свои черты. В число слов, составляющих базу и создающих образность этого стиля, входят прежде всего образные средства русского литературного языка, а также слова, реализующие в контексте свое значение. Это слова широкой сферы использования. Специализированные слова используются в незначительной степени, только для отображения художественной достоверности при описании определенных сторон жизни.

В художественном стиле речи очень широко используется речевая многозначность слова, что открывает в нем дополнительные смыслы и смысловые оттенки, а также синонимия на всех языковых уровнях, благодаря чему появляется возможность выделить тончайшие оттенки значений. Это обуславливается тем, что автор стремится к использованию всех богатств языка, к созданию своего уникального языка и стиля, к яркому, выразительному, образному тексту. Автор употребляет не только лексику кодифицированного литературного языка, но и разнообразные изобразительные средства из разговорной речи и просторечья.

На первый план в художественном тексте выходят эмоциональность и экспрессивность изображения. Многие слова, которые в научной речи выступают как четко определенные абстрактные понятия, в газетно-публицистической речи – как социально обобщенные понятия, в художественной речи – как конкретно-чувственные представления. Таким

образом, стили функционально дополняют друг друга. Для художественной речи, особенно поэтической, характерна инверсия, т.е. варьирования обычного порядка слов в предложении с целью приумножить смысловую значимость какого-либо слова или придать всей фразе особую стилистическую окраску.

Синтаксический строй художественной речи отражает поток образно-эмоциональных авторских впечатлений, поэтому здесь встречается все многообразие синтаксических конструкций. Каждый писатель подчиняет языковые средства осуществлению своих идейно-эстетических задач. В художественной речи имеют место и отклонения от структурных норм, которые определяются выделением автором какой-то мысли, идеи, черты, важной для идеи произведения. Они могут проявляться в нарушении фонетических, лексических, морфологических и других норм. Особенно часто этот прием используется для формирования комического эффекта или яркого, выразительного художественного образа.

По разнообразию, богатству и выразительным возможностям языковых средств художественный стиль стоит выше других стилей, служит наиболее полным выражением литературного языка. Особенностью художественного стиля, его важнейшим признаком является образность, метафоричность, что создается с помощью использования большого количества стилистических фигур и тропов.

Как средство общения художественная речь имеет свой язык – систему образных форм, описываемую языковыми и экстралингвистическими средствами. Художественная речь наравне с нехудожественной выполняет номинативно-изобразительную функцию.

Особое внимание следует уделить средствам, которые использует автор, чтобы достичь целей своего произведения. Одним из основных является использование диалогической речи.

1.4. Диалог в художественном произведении

В теории диалога огромная часть исследований приходится на изучение проблемы диалога в художественном произведении. В.В. Виноградов, подчеркивая, что «речь художественных произведений складывается из разных типов монолога и диалога, из смешения многообразных форм устной и письменной речи», ставил задачи изучения «конструирования типов художественной прозы за пределами бытового языкового материала», понимания «принципов сочетания разных форм речи в пределах монологических конструкций и принципов включения в них диалога» (Виноградов, 1930: 39).

Перу В.В. Виноградова принадлежит ряд работ в этой области, диалог художественных произведений с разных сторон рассматривается в работах Г.О. Винокура, Н.Ю. Шведовой, М.К. Милых и др. Организация текста художественных произведений разных жанров, историческое развитие приемов использования диалога в повествовании – вопросы, освещаемые в ряде исследований и требующие дальнейшего изучения.

Проблема включения диалога в авторское повествование тесно взаимосвязана с вопросом передачи явлений устной речи в литературных произведениях разных жанров. В языке художественной литературы, отмечает Н.Ю. Шведова, «находят свое отражение самые разнообразные стороны языка, преломленные сквозь призму мировоззрения и мастерства писателя» (Шведова, 1997: 54).

Из всех форм прямой речи, используемых в художественной прозе, диалог в максимальной степени отображает характерные черты бытового разговорного языка. Диалог охватывает более разнообразные, чем в авторском повествовании, синтаксические структуры, передающие живые интонации разговорной речи.

Диалог подразумевает направленность на разговорную речь: большое количество разговорных конструкций, просторечий, употребление эмоционально-экспрессивных слов и синтаксических средств (простых и бессоюзных предложений), интонация. Все это нетипично для книжного стиля. Возникает нестыковка между импульсивностью устной речи и взвешенностью письменной, ведь автор скрупулезно отбирает языковые средства. Индивидуальный стиль автора – это первый аспект, который необходимо принимать во внимание, отвечая на вопрос идентичности диалога в бытовой речи и художественной литературе. Кроме того, необходимо считаться с различием коммуникативных условий этих форм диалога. Внешние признаки естественного диалога нельзя отразить на диалог в художественной прозе. Здесь положение совсем другое: о диалоге в художественной литературе нельзя сказать, что он возникает при прямой коммуникации и заранее не обдумывается, ведь хороший писатель продумывает каждое употребляемое им слово. Большая степень автоматизированности устно-разговорной речи и возникновение в ней стереотипных структур, стандартизирующих речь, противоречит свойственной художественной литературе поискам точного изобразительного средства.

В художественном произведении диалог носит двоякий характер. С одной стороны, диалогическая речь тщательно прорабатывается автором текста, а, с другой стороны, – такая речь должна быть создана на основе живой разговорной речи. Автор художественного произведения воссоздает живую разговорную речь, что указывает на то, что это воспроизведение не является абсолютным повторением всего того, что есть в живой разговорной речи. Принципы непрямого отображения характерных черт разговорной речи в составе художественного текста необходимо искать в тех требованиях, которые накладывает художественный текст. Не все «говоримое» в живой разговорной речи может найти свое отражение в художественном тексте.

Ввиду того, что разговорная речь требует кратких, неполных, простых конструкций, неоднозначную роль получают внеязыковые коммуникативные факторы: интонация, мимика, жестикуляция. В литературном произведении эти элементы изображаются с помощью авторских ремарок.

Перед писателем ни в коем случае не стоит задача натуралистического, фотографического копирования разговорного языка, ведь гениальный писатель часто, основываясь на разговорной бытовой речи, создает языковые нормы. В художественном тексте разговорная речь выполняет эстетическую функцию, становится компонентом общеобразной структуры произведения, его идейного содержания и в связи с этим меняется автором. Качественная обработка диалога обуславливается и характерными художественными факторами, прежде всего склонностью к индивидуализации идиолекта персонажей, к использованию их речи в характерологической функции и к демонстрированию собственно авторской стилистической активности.

Художественная переработка материала заключается в отборе средств, которые приведут к достижению тех или иных художественных целей. Обращаясь к разговорной речи, писатель-реалист берет надлежащие конструкции в их классической, «чистой» форме, освобождая их от отступлений от языковой нормы.

Настоящим адресатом художественного диалога является читатель, который должен получить определенную идею художественного замысла автора. Тема диалога возникает не стихийно, а по воле автора. Поэтому в художественном произведении реже, чем в действительности, встречаются разговоры, относящиеся к обстоятельствам бытового характера и те части разговора, которые относятся к общественному этикету (приветствия, вопросы о здоровье и т.д.). Более того в диалогах художественной речи практически не появляются ситуации неловкости, пауз из-за отсутствия темы для беседы, довольно часто возникающих в реальной жизни.

При анализе явлений живой речи на материале художественного произведения необходимо учитывать, что писатель, стремясь их отразить объективно, в то же время подчиняет это своему художественному замыслу.

Из всего вышесказанного можно заключить, что бытовой диалог и диалог художественный не являются и не должны быть тождеством. Однако сущность явления, основные языковые характерные черты, в обоих диалогах остаются тождественными.

Выводы по ГЛАВЕ I

Исследование теории диалога дало свои корни в 40-х–50-х годах XX века, проблемы диалогической речи стали интенсивно прорабатываться на базе богатейшего материала различных языков. На основе трудов таких лингвистов, как М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Л.П. Якубинский и др. был заложен важный теоретический фундамент для последующих исследований.

Диалог – это особая форма речевого взаимодействия, которая связана с социальной природой языка и его коммуникативной функцией.

По типам коммуникативной установки лингвисты отмечают несколько видов диалогов:

- 1) диалог-беседа – вид речевого общения, который характеризуется кооперативной стратегией;
- 2) диалог-разговор – такой вид диалога разделяют на информативный диалог-разговор, предписывающий диалог-разговор, то есть, убеждение в чем-либо, просьба и разговор, который направлен на выяснение межличностных отношений (конфликты, ссоры, упреки, обвинения).
- 3) диалог-спор - конфликтный диалог в художественном произведении отражает жизненные ситуации и служит для создания образа.

Они делятся на подвиды в зависимости от содержания, выражающего интенции говорящих.

По характеру взаимодействия участников диалога различаются три основных типа диалогической речи:

- 1) диалог-равенство;
- 2) диалог-зависимость;
- 3) диалог-сотрудничество.

Художественный стиль как функциональный стиль находит применение в художественной литературе, которая выполняет образно-познавательную и идейно-эстетическую функции. Литературоведы и

лингвисты называют его одним из важнейших средств художественного общения. Можно сказать, что он является языковой формой выражения образного содержания.

В художественном стиле речи зачастую применяется речевая многозначность слова, что открывает в нем дополнительные смыслы и смысловые оттенки, а также синонимия на всех языковых уровнях, благодаря чему создается возможность отметить тончайшие оттенки значений. Это обусловлено тем, что автор стремится к употреблению всех богатств языка, к созданию своего исключительного языка и стиля, к яркому, выразительному, образному тексту.

В художественном произведении диалог носит двойственный характер. С одной стороны, диалогическая речь предполагает обработанность ее автором, а, с другой стороны, – такая речь базируется на живой разговорной речи. Автор художественного текста воспроизводит живую разговорную речь, что уже говорит о том, что это воспроизведение не есть абсолютное повторение всего того, что есть в живой разговорной речи.

ГЛАВА II. Функции различных видов диалога в художественном произведении

2.1. Изучение функции диалога-беседы в произведении У.С. Моэма «Театр»

Диалог – средство общения, которое представляет собой динамичную структуру. Речевая коммуникация изучается преимущественно на основе спонтанного диалога, но оно также может и изучаться на базе художественного диалога. Художественный диалог выступает в роли одного из сложнейших видов художественно-литературного общения, субъектами которого становятся автор, читатель и персонажи. Функционально-коммуникативный подход при изучении художественного диалога предоставляет новые возможности изучения речевого поведения персонажа.

Для ученых-языковедов в художественной литературе роль диалога крайне важна, так как это является изумительной основой для изучения. Лингвисты исследуют природу художественного диалога, принципы и закономерности его организации, структуру реплик, их смысловую связь в диалогическом единстве и целостном тексте (Лагутин, 1991: 98). На базе этих работ отмечают четыре характерных признака художественного диалога:

1. в художественном диалоге необходимо наличие определенной протяженности, которая не является крайне важной для диалога в жизни;
2. художественный диалог развивает действие, все его компоненты тесно переплетаются, что не существенно важно для диалога в жизни;
3. диалог в художественном тексте привязан к нормам времени, ритма и темпа, вне которых нет художественного текста.

Диалог в художественном произведении отличается желанием автора текста подражать устной речи и воспроизводить её нормы, т.е. структурные характеристики устного речевого высказывания. Но ситуации

художественного текста, включая диалоги персонажей, хоть и базируются на жизненном опыте автора и показывают мир, похожий на мир реальности, как правило, зачастую, являются новыми, уникальными, пропущенными через индивидуальное сознание писателя (Бабенко, 2005: 532).

Автор осуществляет свой лингвистико-творческий потенциал, выполняя селекцию и отбор языковых средств, что является качественным различием диалога художественного произведения от диалога действительного и требует необходимого анализа.

В данной работе нами были изучены функции диалог в произведении Уильяма Сомерсета Моэма.

У.С. Моэм – британский писатель. Главной целью Моэма, как и для многих других писателей была стремление к самовыражению. Именно при написании книги появляется огромная возможность выразить себя, донести какую-либо идею до читателя. У.С. Моэм в своих произведениях показал реальность, но только не ожесточенную, а местами приукрашенную при помощи дополнительных, описательных слов. При помощи монологической, а также диалогической речи, он смог донести суть своей идеи, что вызвало восторг со стороны читателя. Писатель говорил, что «писать достаточно просто, чтобы не затруднять грамотного читателя, а форма должна облегать содержание, как искусно скроенный сапог облегает стройную ногу».

У.С. Моэм написал свое произведение «Театр» в 1937 году. При прочтении данного произведения нами было отмечено изобилие диалогической речи. На каждом шагу можно встретить диалоговую форму речи, которая выполняет ту или иную функцию, что делает данное произведение красочным и увлекательным.

На протяжении всего произведения У.С. Моэма «Театр», диалогическая речь выполняет эстетическую функцию, с целью создания яркости, красоты речи. Реплика каждого насыщена необычными цитатами, каждая из которых несет определённую смысловую нагрузку, а где-то идет

подробнейшее описание внешности, события, что тоже выполняет различного рода функции.

Первым делом, нами был рассмотрен диалог в начале произведения, где в комнату к Майклу Госселину зашла главная героиня данного произведения Джулия. Автор показывает разговор двух людей, при этом в разговоре присутствует третий человек, который не произносит слов, но речь о нем оставляет большую часть диалога:

- *'Hulloa!'* - Это ты? (спросил Майкл Госселин).
- *'I won't keep you a minute'*. - Я тебя не задержу. Всего одну минутку.
- *'I was just signing some letters'*. - Только покончу с письмами.
- *'No hurry'*. - Я не спешу.
- *'I only came to see what seats had been sent to the Dennorants'*. - Просто зашла посмотреть, какие билеты послали Деннорантам.
- *'What's that young man doing here?'* - Что тут делает этот молодой человек?
- *'He's the accountant'*. - Это бухгалтер.
- *'He comes from Lawrence and Hamphreys'*. - Он из конторы Лоренса и Хэмфри.
- *'He's been here three days'*. - Он здесь уже три дня.
- *'He looks very young'*. - Выглядит очень юным.
- *'He's an articulated clerk'*. - Он у них в учениках по контракту.
- *'He seems to know his job'*. - Похоже, что дело свое знает (Maugham, 2009: 7-8).

В данном диалоге между Джулией и Майклом автор подразумевает осуществление информативной функции. Заходит главная героиня в комнату, и автор подробно описывает то, чем занимается Майкл. А также показывает еще одного героя произведения, тут же описывая его социальное положение, качества, внешность. Все это автор использует для того, чтобы показать атмосферу вокруг, для того, чтобы разговорная речь не была лишена красок, наполнения, чтобы читатель пролистывал страницу за страницей с огромным

интересом и стремлением узнать, а что же будет дальше. Все это делает произведение таким, которое читается, словно на одном дыхании.

В таком контексте Моэм акцентирует внимание на коммуникативной функции, то есть разговорной речи: большое количество разговорных выражений (*Hulloa*), широкое употребление эмоционально-экспрессивной лексики, а также синтаксических средств - простых и бессоюзных предложений (*No hurry*), роль интонации.

Далее, наше внимание привлёк следующий диалог, в котором автор использует распространённую форму: вопрос-ответ, а также использует в речи определённые синтаксические средства – бессоюзные и простые предложения, которые в простой форме помогают донести суть беседы.

- *'Does that mean you're putting on a new play?'* - Вы собираетесь ставить новую пьесу?

- *'Not a bit of it'* - answered Michael. - Отнюдь - ответил Майкл.

- *'We're playing to capacity'* - Мы делаем полные сборы.

- *'Michael thought we were getting a bit ragged, so he called a rehearsal'*. - Майкл решил, что мы немного разболтались, и назначил репетицию.

- *'I'm very glad I did'* - И очень этому рад (Maugham, 2009: 18).

В данном случае, автор снова выполняет коммуникативную функцию в разговорной речи в форме диалога вопрос-ответ, что придает речи красок, наполненности, смысла. В легком разговоре вся суть вещей доносится до читателя.

Помимо этого, автор в данном диалоге выполняет воздействующую функцию, которая предполагает определенной реакции со стороны читателя. А также, У.С. Моэм выполняет информативную функцию, мы снова имеем возможность узнать о том, что происходит по вопросу новой пьесы.

Следующая форма диалогической речи тоже не оставила нас без внимания. Автор в диалогической форме диалог-беседа осуществляет коммуникативную, информативную, воздействующую функции:

- *'I don't know what's happened to authors'.* – Я не понимаю, что случилось с авторами.
- *'They don't seem able to write good lines any more'.* - Похоже, они вообще разучились писать.
- *'Bricks without straw; that's what we actors are expected to make nowadays'.* - От нас ожидают, что мы построим здание, но где кирпичи?
- *'And are they grateful to us?'* - И вы думаете, они нам благодарны?
- *'The authors, I mean'.* - Авторы, я хочу сказать.
- *'You'd be surprised if I told you the terms some of them have, the nerve to ask'.* - Вы бы поразились, если бы слышали, какие условия у них хватает наглости ставить.
- *'The fact remains, we can't do without them'* - *smiled Julia.* - Однако факт остается фактом: нам без них не обойтись, - улыбнулась Джулия.
- *'If the play's wrong no acting in the world will save it'.* - Если пьеса плоха, ее никакая игра не спасет.
- *'That's because the public isn't really interested in the theatre'.* - Все дело в том, что и публика перестала по-настоящему интересоваться театром (Maugham, 2009: 20).

Автор повествует нам о проблеме, существующей в современном мире, о том люди перестали ходить в театр, их все больше стала затягивать другая сфера деятельности. И в то же время, здесь автор в речи Джулии рассказывает нам о том, что для того, чтобы театр был интересен, важна не только игра, а также огромное значение имеет постановка пьесы, ее содержание. В небольшой диалоговой форме автор описывает проблемы театра и современных авторов.

Что касается воздействующей функции в данном диалоге, то здесь автор после информативной стороны диалога, хочет заставить читателя подумать над сказанным, выразить свое мнение по данной проблеме.

При помощи коммуникативной функции, разговорной речи автор насыщает речь каждого героя красками, для полноты содержания проблемы.

Также при прочтении диалога, отмечаешь не только диалог двух людей. В данном диалоге создается ощущение, что Майкл в разговоре про авторов, словно ведет диалог и в то же время монолог. Он, как будто, общается с Джулией, но в то же время будто говорит сам себе, задает сам себе вопрос, чтобы внутри себя понять и найти ответ. Об этом может говорить его некая форма риторического вопроса (*And are they grateful to us?*).

Данная функция позволяет в приведенном контексте сделать речь с переносным смыслом, с намеками, что звучит очень необычно и привлекает глаз читателя, а затем и вовсе может стать цитируемой фразой для читателя (*'Bricks without straw; that's what we actors are expected to make nowadays'*).

Далее, нашему взору представляется следующая диалогическая форма речи: диалог-беседа, где Джулия достает из шкафа пачку фотографий и подает ее молодому юноше, что не выглядит скучным и повторным элементом. Снова, автор успешно осуществляет коммуникативную функцию, которая делает диалог двух людей живым:

- *'This one is not so bad'* - Эта, кажется, не так плоха.
- *'It's lovely'* - Очаровательна.
- *'Then it can't be as like me as I thought'*. - Значит, я здесь не настолько похожа, как думала.
- *'But it is'*. - Очень похожи.
- *'It's exactly like you'*. - В точности, как в жизни (Maugham, 2009: 23).

В данном случае в коммуникативной функции задействовано очень много аспектов. Разговорная речь помимо того, что не лишена красок, отличается необычностью различных оборотов, средств выразительности. У.С. Моэм активно восполняет коммуникативную функцию посредством оборотов сравнения (*not so bad, it can't be as like me as I thought, it's exactly like you*).

Таким образом, автор сумел замечательно воспроизвести коммуникативную, информативную – мы узнаем о том, что нужно делать, чтобы быть хорошим актером на сцене, а также воздействующую функции –

благодаря этой функции автор дает возможность читателям осознать, подумать, а также взять себе за основу некоторые моменты по вопросу сценической деятельности.

2.2. Роль диалога-спора в произведении С.Э. Филипс «Спичка»

Конфликтный диалог в художественном произведении отражает жизненные ситуации и служит для создания образа.

Для исследования конфликтного диалога, его роли, функции в контексте произведения нами было взято за основу произведение автора Сьюзан Элизабет Филипс.

Для начала рассмотрим диалог в данном произведении между двумя сестрами: Пейдж и Сюзанной:

- *'You can't stay out too long' - Paige said, flipping over onto her back.* - «Ты не сможешь здесь остаться надолго. – сказала Пейдж, повернутая к ней спиной.

- *'You're a real paleface. Not to mention other parts of you'.* - *A wave passed in a swirl of foam beneath her.* - Ты настоящая бледнолицая. Не говоря уже о других твоих качествах». Волна вихря прошла под ней.

'What should we have for dinner tonight?' - «Что у нас сегодня на ужин?»

- *Susannah turned on her back to float. 'We just finished breakfast'.* – Сюзанна развернулась спиной, чтобы сообщить. «Мы только что позавтракали».

- *'I like to plan ahead. Lamb, I think. And a tomato and cucumber salad with feta - crumbled on the top. Stuffed eggplant - You're starting to drift out. Come back in'.*

– «Я люблю планировать наперед. Я думаю, надо приготовить ягненка. А также, салат из помидоров, огурцов, а сверху еще покрошить сыр Фета. Фаршированные баклажаны... Ты уходишь? Вернись».

- *Susannah obediently did as she was told.* – Сюзанна послушно сделала так, как ей сказали (Phillips, 1991: 339-340).

В данной диалогической речи дисбаланс в общении наступает с реплики Сюзанны (We just finished breakfast. – Мы только что позавтракали) на вопрос сестры о будущем ужине. Стоит подчеркнуть, что ответ Сюзанны не имеет ответа на поставленный ранее вопрос и представляет собой скорее отвлеченный комментарий, логически не подходящий прошлому ответу. Такой речевой тактикой, Сюзанна отклоняется от прямого ответа на заданный вопрос ее сестрой. Данная политика коммуникации называется политика речевого саботажа, где прошлая реплика не берется во внимание, а в ответ вводится новое содержание» (Андреева, 2009: 10). Политика речевого саботажа считается самым главным показателем дисгармоничного речевого взаимодействия. Так, применяя политику речевого саботажа, Сюзанна выказывает свое безразличие в предмете разговора, осознанно не желает участвовать в принятии совместного решения. Все это приводит к неэффективности общения в таком случае и делает возможным отнести такой диалог к дисгармоничному общению.

Более того, второй участник данного диалога, Пейдж, сама не делает никаких шагов, чтобы вернуть диалог в рамки гармоничного общения. Она никак не делает так, чтобы вновь вовлечь Сюзанну в разговор для принятия общего решения. Она поступает следующим образом: она единолично решает за них двоих, что тоже можно считать признаком дисбаланса при взаимодействии собеседников. Сюзанна не проявляет никакой реакции по поводу этого решения, продолжая, таким образом, показывать свое безразличие в дискуссии.

Далее, мы имеем возможность наблюдать, как в диалоге между молодым человеком Майклом и его девушкой Пегги возникает дисбаланс:

- *'What'll I wear? The blue print or the beige suit with the cream blouse or the...'* –
 'Что мне надеть? Голубую ткань или бежевый костюм с блузой кремового или...'

- *'The blue print'*. – Голубую.

- *'It's so old'*. – Это вещь такая старая.

- *'The blue print'*. – Голубую.
- *'All right. Hair up or down?'* - Хорошо. Волосы сделать вверх или вниз?
- *'Down'*. - Вниз
- *'But...'* - Но...
- *'Down!'* - Вниз!
- *'God'* - *Peggy said. 'I'll look like something you dragged out of the Harlem River. Aren't you afraid some of your friends' ll see us?'*.
- *'I'll take my chances'* - *Michael said* (Shaw, 2000: 222).

Дисгармония в данном диалоге появляется тогда, когда Пегги спрашивает у Майкла совета по поводу своего наряда на вечер. Дисбаланс в таком контексте, в первую очередь, выражается в том, что Майкл вместо того, чтобы сказать свое мнение и просто дать совет, навязывает свою точку зрения Пегги и, в конечном счете, принимает окончательное решение за нее. Пегги делает попытку обосновать свою точку зрения (*It's so old*), таким способом она хочет вернуть диалог в рамки гармоничной коммуникации, но Майкл на это внимания не обращает, он не видит, что ей нравится и продолжает навязывать свою точку зрения. Когда же Пегги спрашивает совета про прически, Майкл совсем не дает возможности он перебивает ее протест своим ответом (*But...; Down!*).

Таким образом, в анализируемом диалоге дисбаланс в общении сохраняется на протяжении всего речевого акта, и окончательное решение Майкл принимает сам, принуждая подчиниться другого участника ситуации его воле.

Затем, рассмотрим другой диалог-диссонанс:

- *'I will also require ten of those mines,'* - *Christian said, with a gesture towards the mines piled haphazardly near the edge of the road.* – Мне также нужно будет десять мин – сказал Христиан, махнув рукой в сторону мин, которые лежали как попало рядом с дорогой.

- *'I am putting those mines in the road on the other side of the bridge' - said the Pioneer.* – Я кладу эти мины на дорогу с другой стороны моста – сказал сапер.

- *'The Americans will come up with their detectors and pick them up one by one' - said Christian.* – Американцы придут со своими детекторами и заберут одну за другой – сказал Христиан.

- *'That's not my business' said the Pioneer sullenly. 'I was told to put them in here and I am going to put them in here'.* То, не мое дело – сказал сапер угрюмо. Мне сказали положить их здесь, и я собираюсь положить их сюда.

- *'I will stay here with my platoon,' said Christian, 'and make sure you don't put them in the road'.* – Я оставлю здесь со своим взводом – сказал Христиан – можешь убедиться, что ты не положишь их на дорогу.

- *'Listen, Sergeant,' - said the Pioneer, his voice shivering in excitement, 'this is no time for an argument. The Americans...'* – Послушай, сержант – сказал сапер, с дрожащим от волнения голосом – сейчас не время для аргументов.

- *'Pick those mines up' - Christian said to the squad of Pioneers, 'and follow me'.* – Собирай эти мины – сказал Христиан, чтобы оживить саперов – и следуйте за мной.

- *'See here' - said the Pioneer in a high, pained voice, 'I give orders to this squad, not you'.* – Увидимся здесь – сказал сапер повышенным, огорченным голосом – я даю распоряжение этому кальмару, но не вам.

- *'Then tell them to pick up those mines and come with me' - said Christian coldly, trying to sound as much like Lieutenant Hardenburg as possible. 'I'm waiting,' - he said sharply.* - «Тогда скажи им, чтобы забрали эти мины и пойдём со мной», - сказал Христиан, - холодно, стараясь звучать как можно больше похожим на лейтенанта Харденбурга. «Я жду» - сказал он резко.

- *The Pioneer was panting in anger and fear, now, and he had caught the Corporal's habit of peering every few seconds towards the bend, to see if the Americans had appeared yet. 'All right, all right,' - he said. 'It doesn't mean anything to me. How many mines did you say you want?'* - Пионер задыхался от

гнева и страха, теперь и он поймал привычку капрала встраиваться каждые несколько секунд в сторону загиба, чтобы увидеть, если американцы все-таки появятся. «Ладно, ладно», - сказал он. 'Это ничего не значит для меня. Сколько мин вы говорите, что вы хотите?'.
 - *'Ten,' - said Christian* – Десять – сказал Христиан (Shaw, 2000: 343-344).

В этом диалоге, который происходит между сапером и сержантом Христианом, общение также нельзя назвать гармоничным. Во время дискуссии по вопросу куда расставить мины оба участника ситуации делают все, чтобы подчинить развитие диалога и принятие конечного решения лишь своим интересам и целям. Участники речевого акта избегают слушать друг друга, они не интересны факты и аргументы своего оппонента. Так, сапер вместо того, чтобы послушать и подумать над одним из доводов Христиана, открыто избегает его, говоря: *'That's not my business'*. Христиан также не стремится к конструктивной беседе, он употребляет определенные стратегии дисгармоничного общения, например, угрозу: *'I will stay here with my platoon,' - said Christian, 'and make sure you don't put them in the road'*.

Помимо этого, Христиан перебивает сапера, не позволяя тому вслух высказать свою точку зрения, и даже пытается полностью прекратить с ним какой-либо диалог, отдавая свой приказ группе саперов, которыми, по сути, командует его оппонент. Стоит отметить, что решение ситуации находится в том, что сапер в конечном счете соглашается с позицией Христиана и разделяет его решение (*All right, all right, - he said*), но, несмотря на это, нельзя сделать вывод, что речевой акт возвращается в пределы гармоничного взаимодействия. Сапер одобряет решение своего оппонента не потому, что он того же мнения, что и Христиан и не по той причине, что был найден компромисс, а лишь из-за того, что он испытывал страх к унтер-офицеру (*The Pioneer was panting in anger and fear*).

Мы имеем возможность наблюдать, как Христиан осознанно хотел запугать сапера, разговаривая холодно, грубо и подражая тону их командира (*Then tell them to pick up those mines and come with me, - said Christian coldly,*

trying to sound as much like Lieutenant Hardenburg as possible. I'm waiting, - he said sharply). Так, можно предположить, что решение, принятое под явным давлением одной из сторон и учитывающее интересы только этой стороны, заставляет отнести данный диалог в разряд дисгармоничного общения.

Теперь, проанализируем коммуникативную ситуацию, участниками которой являются рассказчик Холден и Салли. Они вступают в диалог-диссонанс, когда говорят про общие планы на будущее. Например,

- *'Look, ' - I said.*

'Here's my idea. How would you like to get the hell out of here? Here's my idea. (...)

What we could do is, tomorrow morning we could drive up to Massachusetts and Vermont, and all around there, see. (...)

We'll stay in these cabin camps and stuff like that till the dough runs out.

Then, when the dough runs out, I could get a job somewhere and we could live somewhere with a brook and all and, later on, we could get married or something.

I could chop all our own wood in the wintertime and all.

Honest to God, we could have a terrific time!

Wuddaya say? C'mon! Wuddaya say?

Will you do it with me? Please! '.

- *'You can't just do something like that, ' - old Sally said. She sounded sore as hell.*

- *'Why not? Why the hell not? '.*

- *'Stop screaming at me, please, ' - she said. Which was crap, because I wasn't even screaming at her.*

- *'Why can't cha? Why not? '.*

- *'Because you can't, that's all. In the first place, we're both practically children. And did you ever stop to think what you'd do if you didn't get a job when your money ran out? We'd starve to death'. (...)*

'We'll have oodles of time to do those things—all those things. I mean after you go to college and all, and if we should get married and all. There'll be oodles of marvelous places to go to. You're just- '.

- 'No, there wouldn't be. There wouldn't be oodles of places to go to at all. It'd be entirely different, ' - I said. I was getting depressed as hell again.

'What?' she said. 'I can't hear you. One minute you scream at me, and the next you—'

- 'I said no, there wouldn't be marvelous places to go to after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. (...)

You don't see what I mean at all.'

- 'Maybe I don't! Maybe you don't, either, ' - old Sally said. 'We both hated each other's guts by that time. You could see there wasn't any sense trying to have an intelligent conversation. I was sorry as hell I'd started it'.

- 'C'mon, let's get outa here' - I said. 'You give me a royal pain in the ass, if you want to know the truth' (Salinger, 1981: 132-133).

Дисбаланс коммуникации в данной ситуации состоит в том, что оба участника мало что делают для того, чтобы быть услышанными друг другом и попытаться понять доводы своего собеседника. Стоит отметить, что и Холден, и Салли понимают, что не могут добиться взаимопонимания (You don't see what I mean at all. Maybe I don't! Maybe you don't, either), но при всем при этом ни один не стремится каким-либо образом поменять ситуацию и вернуть разговор в рамки гармоничной коммуникации.

Помимо этого, можно заметить, как Салли, подобно одной из участниц диалога (1), применяет одну из некооперативных речевых стратегий, что также служит подтверждением принадлежности данного диалога к дисгармоничному дискурсу. А именно, она использует политику речевого саботажа: вместо ответа на поставленный вопрос Салли говорит другое, что логически не соответствует прошлой реплике Холдена и представляет из себя комментарий о развитии диалога: 'Stop screaming at me, please,' - she said.

Кроме того, такая реплика говорит о том, что Салли считает неприемлемой ту интонацию, которую употребляет ее собеседник.

По такому поводу Т.Н. Колокольцева отмечает, что такая коммуникативно отрицательная характеристика (неприемлемость тона речи) является одним из ярких показателей дисгармоничного речевого взаимодействия (Колокольцева, 2001: 161).

Наконец, в отношении такой речевой ситуации стоит подчеркнуть, что диалог заканчивается тем, что окончательное решение по обсуждаемому вопросу так и не принимается и вместо этого тема разговора просто закрывается и речевой акт заканчивается абсолютно бесполезным образом. По комментариям самого рассказчика мы можем понять, что общение зашло в тупик и участники диалога не видят другого выхода из этой ситуации, кроме как закончить общение: 'We both hated each other's guts by that time. You could see there wasn't any sense trying to have an intelligent conversation'.

Далее, рассмотрим конфликтный диалог, который происходит между рассказчиком Холденом и Фиби по поводу будущей поездки, дисбаланс общения виден на протяжении всего диалога:

- 'I thought maybe you weren't coming' - I said. 'What the hell's in that bag? I don't need anything. I'm just going the way I am. I'm not even taking the bags I got at the station. What the hell ya got in there? '

- She put the suitcase down. 'My clothes' - she said. 'I'm going with you. Can I? Okay?'

- 'What?' - I said. I almost fell over when she said that. I swear to God I did. I got sort of dizzy and I thought I was going to pass out or something again.

- 'I took them down the back elevator so Charlene wouldn't see me. It isn't heavy. All I have in it is two dresses and my moccasins and my underwear and socks and some other things. Feel it. It isn't heavy. Feel it once... Can't I go with you? Holden? Can't I? Please'.

- 'No. Shut up'.

I thought I was going to pass out cold. I mean I didn't mean to tell her to shut up and all, but I thought I was going to pass out again.

- *'Why can't I? Please, Holden! I won't do anything—I'll just go with you, that's all! I won't even take my clothes with me if you don't want me to—I'll just take my'.*

- *'You can't take anything. Because you're not going. I'm going alone. So shut up'.*

- *'Please, Holden. Please let me go. I'll be very, very, very—You won't even - '.*

- *'You're not going. Now, shut up!' (...) I was almost all set to hit her, I thought I was going to smack her for a second. I really did.*

She started to cry (Salinger, 1981: 206).

В данном диалоге-диссонансе дисбаланс в речевом акте появляется по вине Холдена. Так, он с самого начала открыто показывает свое равнодушие по отношению позиции собеседника. Он несколько раз перебивает Фиби, не позволяет ей вслух озвучить свои мысли и, более того, он несколько раз в довольно резкой форме принуждает ее замолчать, повторяя много раз фразу 'Shut up'.

Исследуя сложившуюся речевую ситуацию, можно отметить, что диалог служит интересам только одного из коммуникантов – Холдена, что является одним из признаков дисгармоничного общения. Он избегает выслушать и попытаться понять точку зрения Фиби и не обращает внимания на ее доводы при принятии решения. В конечном счете, Холден единолично принимает окончательное решение и озвучивает его Фиби (You can't take anything. Because you're not going. I'm going alone), не принимая со стороны своего оппонента никаких возражений.

Таким образом, данный диалог завершается решением, принятым в одиночку одним из коммуникантов без какого-либо участия со стороны второго собеседника, тем самым до самого конца коммуникация двух участников ситуации остается в пределах дисгармоничного речевого взаимодействия.

Все исследованные ранее примеры речевых ситуаций объединяет то, что диссонанс в коммуникативном взаимодействии собеседников сохраняется на всем протяжении каждого из пяти диалогов. Теперь

представляется крайне заманчивым изучить ситуацию, отличную от диалогов (1) – (5).

Затем, исследуем другой пример диалога с конфликтной функцией, где участники речевого акта сумели вернуть разговор в рамки гармоничного общения и к концу диалога пришли к общему решению:

- *'She'll have to stay here?' - Jase couldn't prevent the grin from spreading across his face. 'I don't mind. I think the doc's all right'.*

- *'She loves Christmas, Jase, and she'll be stuck here with us probably through the twenty-fifth. She'll miss it'. Cole didn't look at the boy, but stood up and paced across the room in a restless, edgy movement. 'She came out here doing us favour, she's stuck working: in fact, she's already out with Celtic High' – he glanced briefly at Jase, assessing his expression – 'I mean Wally. I don't know, what do you think we should do?'*

Jase rubbed his hand over his face, subconsciously copying his older brother's gestures.

- *'Anything to eat around here? '. He looked around the room, anywhere but at his brother. 'I'm starving, and it smells good in here'.*

- *'You're always starving. She made breakfast burritos for us. You just scoop up the eggs and wrap them in the tortilla. The tortillas are still warm'.*

Jase made his burrito, took a healthy bite, and sat there chewing, contemplating.

- *'I don't know, Cole. What do you think? She's really nice. Maybe we could put up a tree or something'.*

- *'So it's really up to you if you want to try celebrate Christmas this year. I'm game if you are'.*

Jase shrugged trying to look casual.

- *'Well, maybe we should do it for the doc. I'd hate for her to be out here looking after Wally and missing something she likes'.*

(...)

- *'Let's do this, Jase. We'll start with this Christmas thing for the doc'.* - Jase nodded (Feehan, 2008: 473-477).

Сперва, проанализируем истоки возникновения дисгармонии в этом диалоге. Диалог происходит между двумя братьями, Коулом и Джейсом, на тему предстоящего Рождества. Дисбаланс в речевом взаимодействии появляется из-за Джейса, который в начале диалога употребляет одну из некооперативных политик коммуникации – политика речевого саботажа. Он избегает основной темы разговора, произнося реплику, которая не имеет никакой связи с заданным вопросом (What do you think we should do? (...) ‘Anything to eat around here?’). Применяв такую речевую тактику, Джейс избегает ответа на заданный братом вопрос и, в то же время, старается поменять тему разговора. Все это ведет к тому, что общение двух людей попадает в сферу дисгармоничного речевого взаимодействия.

Но, чуть позже, Джейс сам возвращает общение в рамки гармоничной коммуникации. Он снова вводит в разговор прежнюю тему обсуждения (планы на Рождество) и затем высказывает свою точку зрения по этому вопросу: ‘She’s really nice. Maybe we could put up a tree or something’. С этого самого момента, можно говорить о том, что взаимодействие участников ситуации обретает характер гармоничного общения: и Коул, и Джейс проявляют интерес к диалогу, высказывают свои мнения, внимательно прислушиваются к мнению своего собеседника.

В общем оба участника готовы к сотрудничеству и компромиссам, которые, как обращает внимание Н.Н. Кириллова, являются одними из основных стратегий кооперации.

Вывод по изученной коммуникативной ситуации принимается совместно двумя участниками диалога, и это решение учитывает стороны обеих сторон. Такая развязка диалога повествует о том, что общение заканчивается в контексте гармоничного речевого взаимодействия.

Далее, обратим внимание на истоки возникновения дисбаланса в некоторых коммуникативных ситуациях принятия решения. Коммуникация участников ситуации приобретает характер дисгармоничного, конфликтного взаимодействия, когда по крайней мере один из коммуникантов не

соблюдает норм эффективного общения, отходит от принципов кооперации и сотрудничества и начинает употреблять речевые тактики конфронтации. Например, в диалогах (1) и (6) диссонанс при осуществлении коммуникации возникает, когда один из собеседников применяет политику речевого саботажа.

Что касается поведения участников ситуации в рамках диалога-диссонанса, то здесь также видны определенные закономерности. Некоторые участники речевой деятельности проявляют открытое равнодушие к предмету дискуссии и к процессу принятия решения, как, например, Сюзанна в диалоге (1). Другие участники ситуации, наоборот, в процессе общения берут инициативу в свои руки и подчиняют диалог собственным целям и интересам. Такое поведение можно встретить в диалогах (2), (3) и (5).

Еще одной характерной чертой поведения собеседников, которая наблюдается в нескольких диалогах – это неумение или нежелание коммуникантов услышать мнение и понять своих оппонентов. Ярким подтверждением подобного поведения является диалог (4), где каждый из участников коммуникативного взаимодействия зациклен лишь на личных интересах и упорно отстаивает свою позицию, не обращая внимания и не прислушиваясь к точке зрения своего оппонента.

2.3. Анализ способов достижения эквивалентности при переводе синтаксических конструкций английского диалога в художественном тексте

Помимо изучения функций диалога и исследования конфликтной функции, нами был проведен анализ синтаксических особенностей английской диалогической речи в художественном произведении Пэллема Грэнвилла Вудхауза «The gold bat» (Золотая бита).

П.Г. Вудхауз - известный английский писатель-юморист, драматург, комедиограф, драматург, журналист, автор песенных текстов. Предпочтительными жанрами писателя, помимо комедии, были школьный роман, спортивный роман, а также романтическая комедия. На протяжении всего его творчества, произведения «короля комедии» Вудхауза имели колоссальный успех, им восхищались многие знаменитости. Текст «The Gold Bat» (Золотая бита) был написан в 1904 году и представляет собой образец гармоничного сочетания классического английского языка, представленного в словах автора, и разговорной диалогической речи героев.

При этом оба полюса объединяют в себе основные характеристики авторского стиля - изобилие иронии, богатство лексических средств, живость языка. Сочетание строгой официальной формы изложения, которой придерживается автор в его монологах с их юмористическим содержанием создает в произведении Вудхауза необычный колорит. Диалогическая речь, несмотря на изобилие экспрессивной лексики, разговорными синтаксическими конструкциями и эллиптическими структурами, представляет собой сравнительно грамотную речь персонажей. Последние являются английскими школьниками, и главными темами их диалогов являются спорт и межличностные отношения.

В основе исследования лежит классификация переводческих трансформаций Л.С. Бархударова, которая в процессе анализа выполненного перевода художественного текста была подвержена подробной разработке и дроблению, с исключением компонентов, которые не относятся к синтаксическому уровню языка.

Изучим более детально данную классификацию:

1. Перестановка членов предложения.

Зачастую, такое преобразование применяется с целью преодоления разницы в традициях актуального членения предложения в английском и русском языках. Если в русском предложении коммуникативно-значимые компоненты, которые содержат новую информацию, тяготеют к концу

фразы, то в английском языке можно встретить противоположное явление, так как новая информация может быть выражена при помощи неопределенного артикля. Таким расхождением и обоснована важность использования такого переводческого приема. Например:

Barry would probably have pointed out what an excellent and praiseworthy act on Mill's part that had been, when Rand-Brown came in. - Барри уже собирался заметить, что как раз это было похвальным жестом со стороны Милла, как вдруг зашел Рэнд-Браун.

Oh, dry up. Of course it was. - Ой, прекрати. Понятное дело, это он (Wodehouse, 1904: 112).

В последнем случае важность передачи заложенного в английском предложении смысла экспрессивными средствами русского порядка слов представляется очевидной.

Кроме несоответствия в тема-рематической структуре предложения, присутствуют другие основания для употребления приема перестановки. Так, в другом примере рассматриваемый вид трансформации применен для выделения логических связей внутри текстового отрезка:

Nobody present liked Rand-Brown, and they looked at him rather inquiringly, as if to ask what he had come for. A friend may drop in for a chat. An acquaintance must justify his intrusion (Wodehouse, 1904: 115). - Никто из присутствующих не любил Рэнд-Брауна, и все смотрели на него выжидающе, с неммым вопросом: зачем он пришел. К беседе может присоединиться друг. Знакомый должен оправдать свое вторжение.

2. Перестановка обстоятельств.

Такой прием, как правило потребляется для того, чтобы преодолеть разницу в традициях актуального членения предложения:

'Biscuits are off. I finished 'em yesterday'. - Их уже нет. Я их еще вчера прикончил.

'I shall try somebody else next match'. - В следующем матче я поставлю на его место кого-нибудь другого.

'Start an album some day'. - Как-нибудь заведу специальный альбом.

'I'll tidy this place up first' - said Trevor (Wodehouse, 1904: 120). - Сперва я наведу порядок, - сказал Тревор.

Таким образом, очевидна тенденция к постпозиции обстоятельства относительно главных членов предложения в английском языке и, наоборот, к его препозиции в русском языке.

3. Перестановка дополнения.

В некоторых ситуациях такая трансформация связана с наличием устойчивого порядка слов в английском языке, в отличие от русского, в котором лексические единицы располагаются в относительно свободной форме.

'But I've never heard anything against him'. - Но ничего дурного я про него не слышал.

'And don't tell anybody else,' - said Trevor. - И никому не рассказывай, - пригрозил Тревор.

'They did it frequently' (Wodehouse, 1904: 128). - Они это делали нередко.

В данных примерах выбранный вариант перевода с применением приема перестановки представляется наиболее приемлемым, так как передает оттенок непринужденности, который присущ диалогической речи.

Такая трансформация хорошо сочетается с лексическим добавлением и функциональной заменой.

4. Перестановка определения.

Употребление такого приема обусловлено разницей в тематической структуре исходного и переводящего языков:

'When Mill's study was wrecked, I bet you regarded it as an amusing and original turn' (Wodehouse, 1904: 143). - Когда устроили погром в комнате Милла, держу пари, тебе это показалось забавным и оригинальным.

В первом простом предложении в составе сложного новой информацией является указание лица, которому принадлежит объект, выступающий в роли темы (поскольку он уже упоминался ранее в диалоге).

Следовательно, при употреблении синтаксических ресурсов русского языка, а именно свободного порядка слов в предложении, подразумеваемые в исходном текстовом фрагменте логические связи и значение не только не искажаются в переводе, но и отмечаются, что в значительной мере помогает проще воспринимать текст.

В переводе следующего предложения употреблен стилистический прием инверсии для того, чтобы сохранить экспрессию, которая присутствует в оригинале:

'Rummy old crib this, isn't it?' (Wodehouse, 1904: 150). - Кормушка старая, не очень, да?

Помимо этого, такой перевод делает возможным осуществить передачу, присущую диалогу внезапность построения речи, разговорность и непринужденность.

5. Перестановка неличных форм глагола.

Применение такого переводческого приема, в первую очередь, связано с разницей в традиции актуального членения в английском и русском языках, а также со стремлением передать эмфазу, которая имеется в тексте оригинала:

'It's no good trying to conceal anything from the bhoy, ' - said Clowes (Wodehouse, 1904: 156). Пытаться что-то скрыть от ирландца - бесполезно, - заметил Клаус.

6. Перестановка именной части составного сказуемого.

'Barry would probably have pointed out what an excellent and praiseworthy act on Mill's part that had been, when Rand-Brown came in' (Wodehouse, 1904: 157). - Барри уже собирался заметить, что как раз это было похвальным жестом со стороны Милла, как вдруг зашел Рэнд-Браун.

В таком случае значение эмфатической конструкции, употребляемой в английском языке передается лексическими средствами.

7. Перестановка простого предложения в составе сложного.

Точно так же, как и в случае с лексическими единицами, прием перестановки может быть применен при переводе единиц более высокого уровня в связи с разницей в тема-рематической структуре высказывания:

'It was this very problem that was puzzling Trevor, as he walked off the field with Paget and Clowes, when they had got into their blazers after the match' (Wodehouse, 1904: 161). Именно над этим вопросом задумался Тревор, когда они с Пэджетом и Клоузом, надев после матча спортивные куртки, покидали поле.

В этом и последующих двух примерах выделены части предложения, которые содержат главную информацию и занимающие соответствующее положение в структуре высказывания:

'That's what's been going on here'. - Здесь произошло то же самое.

'Oh, I know it's all right, really, but you can't be too careful, because one isn't allowed down here, and there'd be a beastly row if it got out about our being down here' (Wodehouse, 1904: 165). - Да, я знаю, но это очень опасно, потому что сюда ходить нельзя, и если об этом узнают, будут неприятности.

В некоторых ситуациях для логического подчеркивания новой информации в английском языке употребляются особые лексико-грамматические средства. При переводе таких структур также обширно применяется способ перестановки:

'If ye remember, it was what they enjoyed doing, breaking up a man's happy home' (Wodehouse, 1904: 167). - Если помнишь, разгром мирных жилищ - это как раз по их части.

Иногда, применение такого приема связано с потребностью сделать проще структуру высказывания, так как сохранение того же порядка следования компонентов, что и в оригинале, сделало бы излишнюю громоздкость предложения в переводе:

'An' do ye know,' said Moriarty, when he had finished, 'I half suspected, when I heard that Mill's study had been ragged, that it might be the League that had done it' (Wodehouse, 1904: 168). - А знаешь, что, - заключил Мориарти по

окончании рассказа, - когда я услышал ту историю с комнатой Милла, я, можно сказать, уже тогда подозревал, что это дело рук Лиги.

8. Перестановка вводных единиц.

Порой, такой прием употребляется, когда вводные фразы занимают конечную позицию в английском языке:

'And I should move some of those books on to the shelf, if I were you'. - А еще я бы на твоём месте поставил некоторые из этих книг на полку.

'There, aren't they rippers? Quite tame, too' (Wodehouse, 1904: 179). - Вот прелесть, правда? К тому же совсем ручные.

В русском языке такие единицы, как правило, занимают начальную позицию в структуре высказывания. Так как их расположение в конце фразы в исходном языке не считается позиционно-значимым, целесообразно добиться аналогичной нейтральности в переводящем языке:

'He isn't liked in Seymour's; I believe' (Wodehouse, 1904: 184). - Полагаю, его не любят в Симуре.

Что касается замен, то здесь выступают:

1. Замена членов предложения.

Под таким видом замены имеется ввиду изменение синтаксической функции того или иного члена предложения. Применение такого переводческого приема часто сочетается с конверсией. Но мы не будем изучать данный прием отдельно, так как предметом нашего анализа является синтаксическая структура высказывания, в то время как замена части речи относится к морфологическому уровню языка.

В общем, анализируя примеры синтаксической функциональной замены, можно сделать вывод, что такая трансформация может предполагать замену главных членов предложения второстепенными или наоборот, изменение функции определения/дополнения/обстоятельства при сохранении его статуса как второстепенного члена предложения, а также комплексную функциональную замену. Наиболее распространенными являются:

а) Замена подлежащего дополнением.

'When Mill's study was wrecked, I bet you regarded it as an amusing and original turn' (Wodehouse, 1904: 187). - Когда устроили погром в комнате Милла, держу пари, тебе это показалось забавным и оригинальным.

б) Замена определения подлежащим.

'His condition seemed to be as good as possible' (Wodehouse, 1904: 190). - Он находился в прекрасной форме.

В другом случае, замена определения подлежащим сочетается с употреблением приема опущения:

'Barry's friend Drummond was one of those who had visited the scene of the disaster early, before Mill's energetic hand had repaired the damage done, and his narrative was consequently in some demand' (Wodehouse, 1904: 196). - Друг Барри Драммонд был одним из тех, кому посчастливилось побывать на месте происшествия рано утром, еще до того, как Милл успел частично ликвидировать причиненный ущерб. Поэтому его рассказ пользовался всеобщим спросом.

Замену подлежащего определением можно встретить в таком примере:

'Beastly waste of money' (Wodehouse, 1904: 205). - Выброшенные деньги.

Замену определения обстоятельством можно наблюдать в следующем:

'I was only appealing to you for corroborative detail to give artistic verisimilitude to a bald and unconvincing narrative'. - Я всего лишь призывал тебя обстоятельно представить детали произошедших событий, которые бы, несомненно, придали художественное правдоподобие моему неубедительному повествованию.

в) Комплексная функциональная замена.

'If it had been a decent-sized rabbit, I should have plugged it middle stump; only it was a small one, so I missed' (Wodehouse, 1904: 210). - Был бы этот кролик покрупнее, я бы попал ему прямо в ляжку, но он был слишком маленьким. Поэтому я промахнулся.

В данном примере замена подлежащего несет преобразование второстепенного члена предложения (определения) в сказуемое. В следующем случае тоже можно увидеть цепочку функциональных замен:

'I'm not an informer by profession, thanks' - said O'Hara (Wodehouse, 1904: 210).

- Ябедничество - не моя профессия, спасибо.

При переводе в следующем предложении употребляется сложный комплекс взаимосвязанных и взаимообусловленных функциональных замен в сочетании с определенными лексическими заменами и приемом опущения:

'He seated himself on the table, and dragged up a chair to rest his legs on' (Wodehouse, 1904: 211). - Он уселся на стол и, подвинув к себе стул, расположил на нем ноги.

Зачастую, замена членов предложения непосредственно касается замены залога при переводе.

г) Замена пассивной конструкции на активную.

'If they are caught, there'll be a row'. - Если их поймают, то-то будет шуму...

'You aren't allowed to play games?' - Тебе запретили участвовать в играх? (Wodehouse, 1904: 215).

Стоит подчеркнуть, что применение пассивных конструкций в английском языке является наиболее частым, чем применение страдательного залога в русском. По этой причине, для того, чтобы достичь узуальности высказывания, иногда необходимо применять данный прием:

'Well, it's been revived'. - Так вот, ее возродили.

'They'll do it to anybody they choose till they're caught at it'. - Они набросятся на кого угодно, пока их не поймают на месте преступления (Wodehouse, 1904: 216).

д) Замена активной конструкции на пассивную.

'Do ye find they like it?' - И как, им здесь нравится?

'Oh, they don't mind, ' said Harvey. 'We feed 'em twice a day'. - «Им все равно», - сказал Гарвей. - Мы кормим их два раза в день (Wodehouse, 1904: 231).

Порой, такая замена объясняется разницей в структуре языков и является необходимой, но, иногда, в определенных контекстах применение такого приема является факультативным:

'I say, I'm getting rather tired of sitting here, aren't you?' - Слушай, мне уже, если честно, поднадоело здесь сидеть (Wodehouse, 1904: 232).

В такой ситуации приемлемы другие варианты перевода выделенных единиц, например, «...я уже устал...».

2. Синтаксические замены в сложных предложениях.

а) Замена сложного предложения простым.

Зачастую, упрощение конструкции делается для того, чтобы сэкономить лексику:

'Well, then, do you remember what happened to Mill's study?' - Помнишь ту историю с комнатой Милла?

'An what was it ye wanted to tell me?' - *inquired Moriarty.* - Так что ты мне хотел рассказать? - спросил Мориарти (Wodehouse, 1904: 234).

Так как, для английского языка присуща большая степень имплицитности, нежели для русского, то выражение одного и того же смысла зачастую вынуждает тратить разный объем лексических средств. Поэтому при переводе с английского языка на русский употребление такого приема делает возможным преодолеть большую громоздкость синтаксических конструкций:

'Sir' - he said, 'I think I am expressing the general consensus of opinion among my--ahem--fellow-students, when I say that this class sincerely regrets the unfortunate state the solutions have managed to get themselves into'. - Сэр, - повторил он. - Я беру на себя ответственность выразить единодушное мнение присутствующих... гм... и сказать, что наш класс приносит искренние соболезнования по поводу нанесенного материального ущерба.

'As my friend who has just sat down was about to observe - ' - Как только что собирался заметить мой приятель...

'What I really came about, ' - said Trevor again, 'was business'. - Так вот, вообще-то я пришел сюда по делу, - повторил Тревор. (Wodehouse, 1904: 248).

Порой, такая замена выполняется переводчиком для приемлемой передачи логического ударения:

'That's what's been going on here'. - Здесь произошло то же самое. (Wodehouse, 1904: 248).

б) Замена простого предложения сложным.

Во многих случаях, употребление такого приема связано с желанием добиться узуальности диалогической речи в переводном тексте:

'Don't let him nip your fingers'. - Смотри, чтоб тебя не укусили за пальцы (Wodehouse, 1904: 253).

Порой, данная замена производится ввиду отсутствия в переводящем языке лексико-грамматических средств, подобных тем, которые есть в тексте оригинала:

'I'm not going to have my study turned into a sort of side-show, like Mill's'. - Я не допущу того, чтобы моя комната превратилась в место паломничества, как у Милла (Wodehouse, 1904: 255).

Выводы по ГЛАВЕ II

Диалог – это способ коммуникации, которая представляет собой динамичную структуру. Речевая коммуникация исследуется в основном на базе спонтанного диалога, однако оно также может и рассматриваться на базе художественного диалога. Художественный диалог выступает в роли самого сложного вида художественно-литературного общения, субъектами которого становятся автор, читатель и персонажи. Функционально-коммуникативный подход при изучении художественного диалога предоставляет новые возможности анализа речевого поведения персонажа.

В данной работе был проведен анализ диалогической речи в различных художественных произведениях. В произведении У.С. Моэма мы исследовали функции различных диалогов. Например, в одном диалоге, автор информирует нас об определённых проблемах, происходящих в мире.

В диалоге-беседе автор умело использует различные формы диалоговой речи, которая несет в себе воздействующую, информационную, коммуникативную, эстетическую функции. Автор стремится добиться того, чтобы люди после прочтения задумались о чем-либо своем в реальной жизни и начали действовать. Каждого героя автор насыщает избытком различных черт характера, что помогает сделать картину наиболее полной, развернутой, обширной.

Конфликтный диалог в художественном произведении показывает жизненные ситуации и служит для воспроизведения образа. В диалоге-споре можно наблюдать развитие диссонанса, дисбаланса, который может возникнуть, например, при ситуации, когда один из участников беседы уходит от основной темы разговора, избегая ответа на вопрос и предпочитая ответить на другой.

Также, ситуацией для создания диалога-спора может послужить различие точек зрения. И здесь диалог-спор может зайти в тупик и

продолжения в таком диалоге не будет, либо один из участников, либо оба сделают все возможное для того, чтобы диалог-спор вернулся в нужное русло и обрел какой-либо смысл по той или иной теме разговора.

Кроме того, в данной работе были проанализированы синтаксические характеристики английской диалогической речи в художественном произведении Пэллема Грэнвилла Вудхауза «The gold bat» (Золотая бита).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диалог – это вид речи, характеризующийся сменой высказываний двух говорящих. Каждое высказывание, называемое репликой, обращено к собеседнику.

В художественной литературе диалоги выступают как яркий стилистический прием, средство оживления рассказа.

Что касается цитированного диалога, то такой диалог выполняет различные функции:

- 1) делает речь разнообразней, сменяет авторский монолог диалогом;
- 2) осуществляет живую речь, характеризующую героев;
- 3) в плавной форме показывает основную идею повести, которая в изложении от автора могла бы казаться слишком нравоучительной.

В диалоге важную роль выполняют авторские ремарки, комментарии, направляющие читательское восприятие.

В диалоге обычно раскрываются характеры. Диалогическая речь – средство создания образа, причем такой образ воплощает в себе детальное описание внешнего и внутреннего образа героя.

Функции диалога многообразны. Он может нести в себе функцию передачи информации – в таком диалоге мы имеем возможность узнать о различных важных фактах, значимых событиях, известных людях, явлениях природы и т.д.

Также диалог может содержать воздействующую функцию, то есть при осуществлении данной функции, автор желает после прочтения диалогической речи вывести читателя на различного рода эмоции, чувства, заставить задуматься над теми или иными вещами. Данная функция является одной из самых значимых в художественной литературе.

Диалог – это всегда разговорная речь, несущая в себе коммуникативную функцию. Именно разговорная речь, простая,

неосложненная различными оборотами в речи делает понимание такой речи проще, ярче, краше. Такая речь всегда оживленная. Когда читаешь такой диалог, создается ощущение будто автор разговаривает с тобой, а не только в героя произведения.

Главная функция, которая присутствует во всех произведениях, которую автор изначально закладывает в свое произведение – это эстетическая функция. Это то, что делает речь, язык четким, богатым, красивым.

Художественно-эстетические функции диалогов многообразны, они зависят от индивидуального стиля писателя, от особенностей и норм того или иного жанра и от других факторов.

Отмечают четыре главных подхода к изучению диалога: этнометодологический, социопсихологический, литературоведческий и лингвистический. Целью изучения речевого общения, и в частности диалога, с этнометодологической позиции является анализ традиций разговора в сфере культуры примитивных народов. Социопсихологическое исследование диалога направлено на изучение речевого взаимодействия в малых группах современного общества. Литературоведческий подход осуществляется в исследовании литературных диалогов и текстов драматических произведений. Лингвистические исследования основываются на аутентичных диалогах, в таких исследованиях берется за основу нахождение связей в пределах разговора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антология речевых жанров. Повседневная коммуникация: Монографическое издание // под ред. проф. К.Ф. Седова. – М.: Лабиринт, 2007. – 320 с.
2. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). – СПб.: Образование, 1995. – 59 с.
3. Артюшков И.В. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе (на материале романов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого). – М.: МПГУ, 2003. – 347 с.
4. Арутюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явление цитации // Человеческий фактор в языке. Коммуниция, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – С.52-79.
5. Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежном языкознании. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. 17. – С. 3-42.
6. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. – М.: Наука, 1976. – 383 с.
7. Арутюнова Н.Д. Речеповеденческие акты в зеркале чужой речи // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – С. 40-52.
8. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1981. – Т. 40. – Вып. 4. – С. 356-367.
9. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика. – М.: Флинта, 2003. – 532 с.
10. Бабенко Л.Г. Обозначение эмоций в языке и речи. – Свердловск: УрГУ, 1989. – 98 с.

11. Байрамуков Р.М. Способ представления речевого акта угрозы в рассказах В.М. Шукшина // «Горький, мучительный талант». Материалы V Всероссийской юбилейной научной конференции. – Барнаул: Изд-во Алт.ун-та, 2000. – С. 42-65.
12. Балаян А.Р. Основные коммуникативные характеристики диалога: ав-тореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1971. – 19 с.
13. Баранникова Л.И. Формирование современной научной парадигмы в лингвистике. Функциональный подход к языку//Язык и общество. – Саратов, 1995. – Вып. 10. – С. 3-15.
14. Барт Р. Лингвистика текста // Текст: аспекты изучения. Поэтика. Прагматика. Семантика. – М.: УРСС, 2001. – С. 168 - 176.
15. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров//Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 428-473.
16. Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983, – 191 с.
17. Беляева А.В., Майклз С. Монолог, диалог и полилог в ситуациях общения // Психологические исследования общения / под. ред. Б.Ф. Ломова. – М.: Наука, 1985. – С. 219-244.
18. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.
19. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – СПб.: Лениздат, 1992. – 399 с.
20. Биличенко Н.А. Структура характеров в прозе В.М.Шукшина // Структура литературного произведения: Сборник научных трудов. – Л.: Наука, Лен.отд., 1984. – С. 83-100.
21. Бинова Г.П. Творческая эволюция Василия Шукшина. Нравственно-философские искания и жанрово-стилевые особенности художественной системы. – Брно, 1988. – 137 с.

22. Богданов В.В. Речевое общение: прагматические и семантические аспекты. Учебное пособие. – Л.: ЛГУ, 1990. – 87 с.
23. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 520 с.
24. Большакова А.Ю. Русская «деревенская» проза // В.М.Шукшин: взгляд из XXI века. Тезисы докладов. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – С. 42-44.
25. Борисова М.Б. Концепт «чудак» в художественном мире М.Горького // Говорящий и слушающий: языковая личность, текст, проблемы обучения. Материалы Международной конференции. – СПб.: РГПУ, 2001. – С. 362-370.
26. Брудный А.А. Психологическая герменевтика. Учебное пособие. – М.: Лабиринт, 1998. – 332 с.
27. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концентуализация мира (на материале русской грамматики). – М.: Школа «Мастера русской культуры», 1997. – 574 с.
28. Бырдина Г.В. Динамическая структура русской диалогической речи. Учебное пособие. – Тверь: Твер.ГУ, 1992. – 84 с.
29. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. – М.: Прогресс, 1993. – 501 с.
30. Вальков П.В. Некоторые синтаксические особенности диалогической речи: Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1955. – 18 с.
31. Валюсинская З.В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 299 - 314.
32. Васильева А.Н. Художественная речь. Курс лекций по стилистике. – М.: Русский язык, 1983. – 256 с.
33. Васильева И.И. О значении идей М.М. Бахтина о диалоге и диалогических отношениях для психологии общения // Психологические исследования общения. Отв. ред Б.Ф. Ломов. – М.: Наука, 1985. – С. 81-94.

34. Васильев В.К., Широкова С.В. Архетипические образы «злой» и «доброй» жены в творчестве В.М. Шукшина // В.М. Шукшин. Жизнь и творчество. Тезисы докладов IV Всероссийской научно-практической конференции. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1997. – С. 44-45.
35. Вежбицкая А. Речевые жанры // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 99-111.
36. Виноградов В.В. О художественной прозе. – М., 1930. – С. 37-39.
37. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.
38. Дадян С.Р. Конфликтный диалог в художественном произведении (на материале англоязычной художественной литературы XX – начала XXI в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2012. – 24 с.
39. Диалог: теоретические проблемы и методы исследования. Сб. аналитич. обзоров. – М.: АН СССР, ИНИОН, 1991. – 160 с.
40. Зимняя И.А. Лингвopsихология речевой деятельности. – М.: Московский психолого-социальный институт. – Воронеж: НПО «МОДЭК», 2001. – 432 с.
41. Змиевская Н.А. Еще раз о диалоге в художественном тексте // Стилистические аспекты языковой коммуникации: сборник научных трудов МГЛУ; Вып. 496. – М., 2004. – С. 87-98.
42. Иванова Т.Н. Конфликтный диалог: логика развития и структурные элементы. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Том 13. Выпуск 4. – 2012. – С. 233-240.
43. Изотова Н.В. Диалог и монолог как формы речи: сравнительная характеристика // Известия Южного Федерального округа. Филологические науки. – 2012. – №. 1. – С. 60-67.
44. Изотова Н. В. Диалогические структуры в языке А. П. Чехова : дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2006. – 359 с.

45. Колокольцева Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. – Волгоград: Издательство Волгоградского университета, 2001. – 260 с.
46. Лагутин В.И. Проблемы анализа художественного диалога. – Кишинев.: Штиинца, 1991. – 98 с.
47. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – 3-е изд. – М.: Смысл; СПб.: Лань, 2003. – 287 с.
48. Лисина М.И. Общение, личность и психика ребенка / Под ред. Рузской А.Г. – М.: Изд-во «Институт практической психологии», 1997. – 384 с.
49. Максимов В.И. Русский язык и культура речи / В. И. Максимов. – М.: Гардарики, 2000. – 412 с.
50. Мегаева К. Диалог у Достоевского // Дагестанский университет. Сборник научных сообщений (Филология). – Махачкала, 1964. – 46 с.
51. Панова Ю.С. Коммуникативные типы диалогов и их языковые признаки // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2008. – №1. – С. 238-242.
52. Романова В.М. Коммуникативный конфликт как социально-лингвистический феномен // Социально-экономические явления и процессы. – 2011. – №10. – С. 281-286.
53. Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. – 2015. – № 2. – С. 9-10.
54. Современные американские пьесы. Учеб. пособие. – Л.: Просвещение, 1981. – 150 с.
55. Современный английский театр. Сборник. – М.: Радуга, 1984. – 480 с.
56. Соловьева А.К. О некоторых общих вопросах диалога // Вопросы языкознания. – 1965. – №. 6. – С. 103-110.

57. Хмырова Э. А. Функция диалога в контексте формирования концепта произведения // Проблемы лингвистики и методики обучения иностранным языкам: традиции и стратегия обновления. – Тамбов, 2001. – С. 158-161.
58. Хундснуршер Ф. Основы, развитие и перспективы анализа диалога.// Вопросы языкознания. – 1998 г. – №2. – С.38-49.
59. Чахоян Л.П. Синтаксис диалогической речи современного английского языка. – М.: Высшая школа, 1979. – 168 с.
60. Чичерин А.В. Ритм образа: Стилистические проблемы. – М.: Советский писатель, 1973. – 280 с.
61. Штелинг Д.А. Грамматическая семантика английского языка. Фактор человека в языке: Учебное пособие. – М.: МГИМО, ЧеРо, 1996. – 254 с.
62. Шестакова Т. Э. Дистантные связи диалогических реплик в тексте драмы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2005. – 24 с.
63. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Ред. Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 427 с.
64. Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986. – С. 17-58.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Большой энциклопедический словарь (БЭС). Под ред. В.Н. Ярцевой. 2 изд.-е. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 684 с.
2. Гурьева Т.Н. Новый литературный словарь / Т.Н. Гурьева. – Ростов н/Д, Феникс, 2009. – С. 84.
3. Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону, 2010, – С. 103.
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., – М., 1997 – 54 с.
5. Ярцев В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь / В. Н. Ярцев. – М.: Современная энциклопедия, 1990. – 80 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Feehan C. Rocky Mountain Miracle. // A Christine Feehan Holiday Treasury. – Simon and Schuster, 2008. – P. 215-502.
2. Golding W. Lord of the Flies. – Penguin, 1959. – 208 p.
3. Maugham Somerset. Theatre // Classical literature. М., Изд-во «Юпитер-Интер», 2009. – P. 5-28.
4. Phillips S.E. Hot Shot. – Simon and Schuster, 1991. – P. 307 - 389.
5. Sajer G. The Forgotten Soldier. – Potomac Books, 2000. – 465 p.
6. Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – Bantam Books, 1981. – P. 200-422.
7. Shaw I. The Young Lions. – University of Chicago Press, 2000. – P. 220-248.
8. Wodehouse P.G. The Gold Bat - A & C Black, 1904. – P. 110-198.